44° Convegno Internazionale
dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione
Congresso della Unione Italiana per il Disegno

Shin Takamatsu e l'origine di un disegno

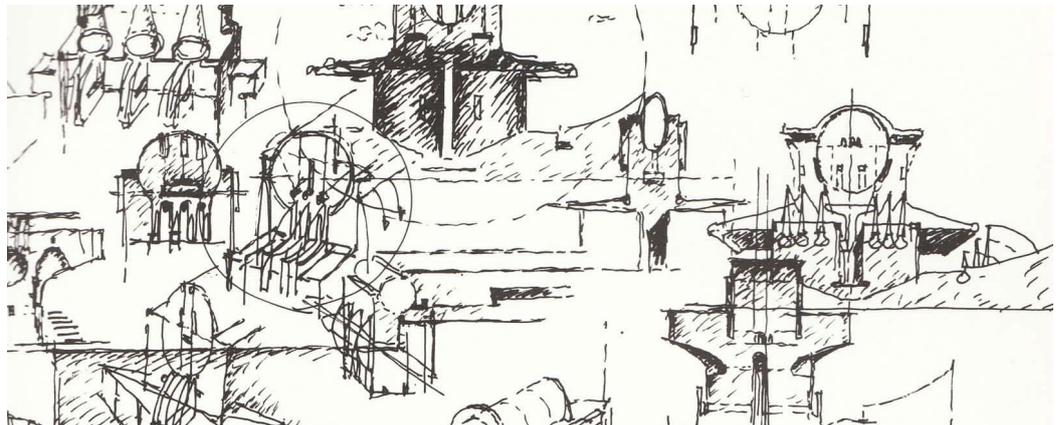
Federico Rebecchini

Abstract

Il paper si pone l'obiettivo di raccontare il percorso teorico e grafico di uno dei maestri dell'architettura e del disegno architettonico giapponese: Shin Takamatsu. Dai riferimenti giovanili fino ai primi progetti, passando per numerose fonti bibliografiche, viene ricostruita l'origine ed evoluzione di un modo di disegnare l'architettura che ha radici solide nella capitale storica di Kyoto. Attraverso alcuni dei disegni e progetti più famosi vengono ripercorsi i riferimenti di partenza, il processo dietro la produzione dei suoi disegni e l'intento che essi hanno. Shin Takamatsu viene così raccontato attraverso le rappresentazioni della prima parte della sua carriera, indagando soluzioni grafiche e processualità inedite. Il risultato è una panoramica a distanza – geografica e temporale – della genesi grafica di uno dei più importanti architetti giapponesi viventi.

Parole chiave
Grafite, Takamatsu, Kyoto, origine

Shin Takamatsu. Schizzo preliminare per *Origin III*, 1986.

doi.org/10.3280/oa-1016-c312

Tra gli architetti giapponesi che si sono affermati intorno agli anni '80 Shin Takamatsu è sicuramente colui che ha riservato maggiore attenzione al disegno. Le sue rappresentazioni non possono essere definite teoriche, sembrano piuttosto una sigillatura della sterminata quantità di informazioni e riferimenti che l'architetto inserisce nel proprio progetto. Come un tappo fatto di grafite, che chiude il percorso di mutazione e composizione dell'architettura, congelandolo in prospetti meccanicamente perfetti ed immobili.
Il suo approccio all'architettura è unico ed inimitabile, diverso ed estraneo rispetto agli altri architetti del periodo anche in termini geografici. Takamatsu, infatti, opera principalmente nella regione del Kansai, nello specifico a Kyoto, l'ex-capitale del Giappone. Una città storica, ricca di edifici tradizionali [1], contraddistinta da un tessuto più omogeneo e meno soggetto alla mutazione continua, tipica della moderna capitale Tokyo. Il fatto di essere un architetto di Kyoto ha influito enormemente sulla sua produzione, dovendo fare i conti con una città complessa con cui confrontarsi. Il disegno in questo senso diventa per Takamatsu il luogo di scoperta e verifica delle proprie idee, una dedizione senza sosta che lo porta a produrre immagini stratificate come la capitale storica.
La sua attenzione verso il disegno è qualcosa che nasce in giovane età. Fin dall'infanzia a Shimane (vicino Hiroshima), Shin Takamatsu ha sempre disegnato. Inizia ricalcando il retro delle pubblicità, all'epoca stampate su di un solo lato su carta leggera, per poi farsi affascinare dai cantieri navali presenti nelle vicinanze, ricchi di parti meccaniche da studiare attraverso il disegno.
Decide di diventare architetto nel momento in cui scopre su di un giornale due edifici molto diversi, ma che lo colpiscono fortemente. Il primo è il *Retti Candle Shop* di Hans Hollein a Vienna, con la sua simmetria e la caratteristica di non dare riferimenti scalari che permettano di capirne le dimensioni; il secondo è lo *Yoyogi National Gymnasium* di Kenzo Tange, costruito per le olimpiadi di Tokyo del 1964 e che colpì Takamatsu a tal punto da fargli dichiarare: "Volevo diventare Kenzo Tange." [Daniell 2018, p. 206.]
Si iscrive così all'università di Kyoto e lì scopre architetti come Paul Rudolph, Louis Kahn, James Stirling e Antonio Sant'Elia [2]. Li approfondisce autonomamente, assorbendone tutte le caratteristiche a lui più congeniali. Nel 1971 si laurea con una tesi su di un gigantesco edificio ospedaliero che chiama *Medical City* del quale produce una serie di disegni di chiara ispirazione occidentale. Il riferimento più evidente è sicuramente Paul Rudolph da cui ruba diverse soluzioni grafiche, dimostrando una padronanza del mezzo disegno non comune [3].
Conclusa l'università, Takamatsu ha una breve esperienza nello studio del metabolista Masato Otaka, per poi iniziare un dottorato concluso nel 1980 e successivamente mettersi in proprio. La sua carriera inizia con un progetto dal nome emblematico: *Origin*. Si tratta di uno Showroom per Kimono che gli viene commissionato da un conoscente facoltoso che gli dà carta bianca. La richiesta era qualcosa di interessante e sorprendente, e Takamatsu decide di creare qualcosa di mai visto prima: un edificio dal prospetto simmetrico e fortemente materico, delineato da linee sinuose alternate a spezzate. I riferimenti per questo progetto sono due. Il primo è il già citato Hans Hollein, dal quale riprende la mancanza di riferimenti scalari, la simmetria e l'utilizzo di forme pure in facciata. Il secondo è invece Seiichi Shirai, anche lui di Kyoto ed estremamente attento all'utilizzo di materiali massivi e visivamente importanti. A tal proposito Takamatsu dichiara: "Volevo fare un'architettura con tale presenza [paragonabile a quella di Shirai]. Sicuramente sono indelebilmente macchiato dall'influenza di Shirai" [4].
Takamatsu cerca quindi di ottenere una presenza che possa in qualche modo trovare spazio all'interno del fitto tessuto di Kyoto. Ma i collegamenti rispetto alla materialità di Shirai non sono relativi solamente all'architettura realizzata, ma anche a quella rappresentata. È infatti con *Origin* che Takamatsu comincia a produrre dei disegni in grafite fortemente ispirati a quelli di Shirai. Se quest'ultimo era solito realizzare per lo più prospettive particolarmente atmosferiche, Takamatsu invece comincia a porre la propria attenzione principalmente sui prospetti. Per *Origin* produce un disegno estremamente dettagliato, totemico, decontestualizzato e perciò facilmente identificabile come un oggetto non necessariamente architettonico (fig. 1). Una sorta di incudine, con fori di aerazione, bulloni, rivestimento in lastre, ed in più con un nome ambiguo il quale non dà riferimenti su ciò che l'edificio possa contenere. Una grafite densa e materica come quella di Shirai delinea un prospetto fortemente dettagliato.

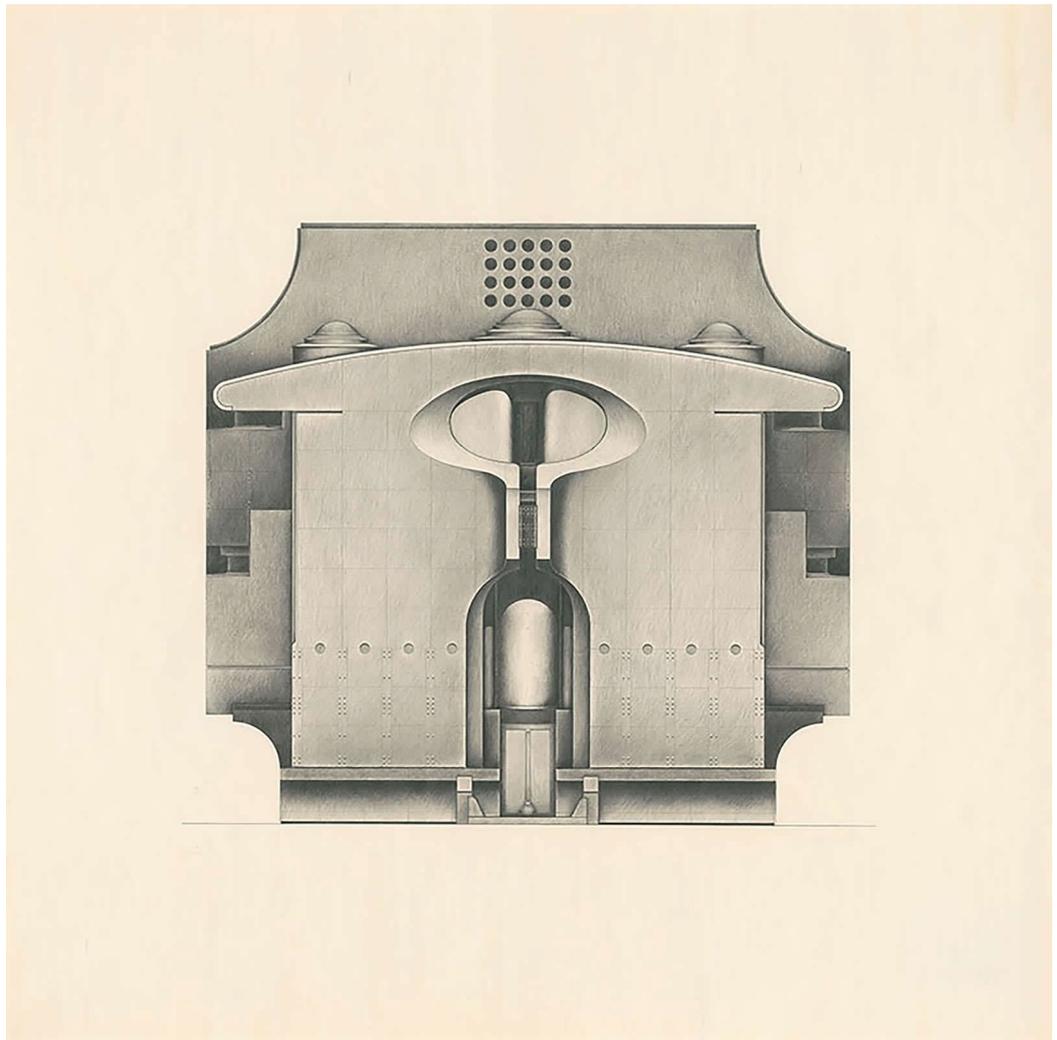



Fig. 1. Shin Takamatsu, *Origin*, 1980. <takamatsu.co.jp>.

Sono evidenti le sovrapposizioni di matita, con Takamatsu a ribadire il segno per stratificare e dare profondità all'elaborato. Ricerca una sorta di fotorealismo astratto. Un momento immobile nello spazio e nel tempo, frutto del sacrificio di ore e ore di lavoro sul tavolo da disegno.

Takamatsu racconta di come e perché proprio con *Origin* avesse cominciato a produrre questo tipo di disegni a grafite: "È iniziato tutto con Origin. All'epoca i miei disegni a grafite non erano così grandi, ma solo piccoli schizzi come parte del processo di progettazione. Man mano che ho rifinito il mio approccio al progetto i disegni sono diventati sempre più grandi, consentendomi di concentrarmi più accuratamente sui piccoli dettagli. All'epoca (1980) un disegno grande mi prendeva circa tre settimane per completarlo, lavorando ogni giorno. Facevo tutti questi disegni da solo, ma quando il lavoro è aumentato ho insegnato al mio staff le tecniche di disegno così che potessero aiutarmi. [...] [Gli viene chiesto se i suoi disegni erano per pubblicazione o presentazione] Nessuno dei due. Li tenevo per me. Erano semplicemente un modo per me di controllare ogni parte della composizione architettonica. Con una singola matita puoi esprimere ogni dettaglio. Dalla 6H alla 2B" [Daniell 2018, pp. 222-223].

Inizialmente sviluppati come strumenti di controllo personali, i suoi disegni vennero poi pubblicati in numerose occasioni, su rivista e su monografie, decretando buona parte della sua fortuna. Ognuno di essi era pervaso da un'aura di fascino misterioso, accentuato dai nomi esotici, e dalla fortissima carica temporale che racchiudevano.

L'ossessione di Takamatsu per il dettaglio era una conseguenza del suo operare in una città come Kyoto. I suoi disegni, frutto di un interminabile processo di sperimentazione e

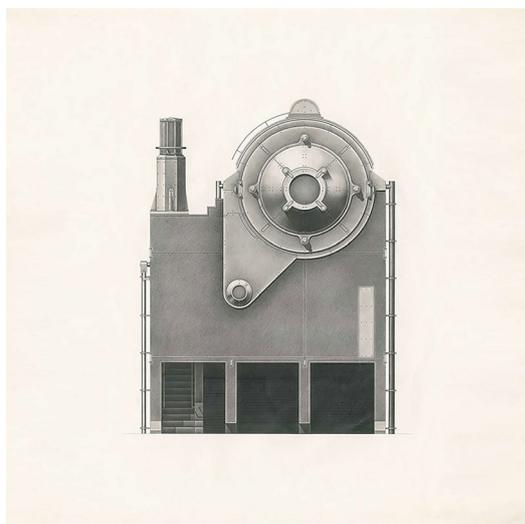
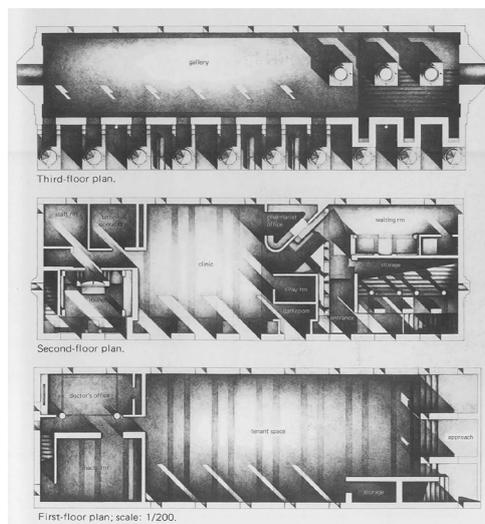



Fig. 2. Shin Takamatsu, *Ark – Nishina Dental Clinic*, 1983. <takamatsu.co.jp>.

Fig. 3. Shin Takamatsu, *Ark – Nishina Dental Clinic*, 1983. The Japan Architect, Nov-Dec 1983, pp. 319-320.

revisione, avevano bisogno necessariamente di quel quantitativo di tempo per arrivare ad una definizione tale da poter essere accettata dal tessuto storico della città. É come se solo attraverso questi disegni totali, che puntavano ad una perfezione teorica e formale, riuscisse ad inserirsi nelle fitte trame della capitale storica.
Il suo rapporto con Kyoto è il focus di numerosi saggi, in cui Takamatsu descrive il lavoro dell'architetto rispetto alla città quasi come una battaglia: "Bisogna prima prevalere contro il sistema visuale forzatamente scolpito nella visione popolare, ed in seguito sopravvivere alla battaglia perpetua con la delicata e flessibile forza della conformità che si è propagata in ogni angolo della città durante migliaia di anni. Queste battaglie sono un combattimento corpo a corpo lottato ai margini dello spettro del potere visuale. [...] La professione dell'architetto in questa città è come una delicata operazione chirurgica, che cerca di fare, nel modo meno intrusivo possibile, una perfetta incisione nella sua carne" [Kawatsu 1989, p. 61].
Se per gli architetti di Tokyo il disordine del tessuto urbano deve essere sventrato come se usassimo un coltello grazie ad architetture decontestualizzate, roccaforti per proteggersi dal rumore visivo circostante, per Takamatsu invece l'architettura deve lentamente trovare una via per aprire un taglio in una città sovrabbondante di storia.
La sua è una ricerca cocciuta e ossessiva, soprattutto nel momento in cui progetta architetture come la "Clinica Dentale Nishina", meglio nota come *Ark*. In diretta relazione con la vicina ferrovia, con la quale la forma allungata prova a mettersi in continuità, *Ark* è un progetto in cui la fascinazione di Takamatsu per l'ingegneria prende il sopravvento. Elementi in metallo, bulloni e tubi si appoggiano su di una struttura in cemento armato. Torrette semi industriali, chiaramente ispirate da Sant'Elia, si ergono su di un lato lungo dell'edificio. Il prospetto ospita un rivestimento in metallo circolare, lucidissimo, a contrasto col cemento e che dà all'edificio l'aspetto di un cannone militare o del portellone di un sottomarino. Anche in questo caso Takamatsu realizza numerosi disegni, tra di essi vi è naturalmente un prospetto ultra dettagliato (fig. 2). Le parti omogenee sono definite da un tratteggio costante e stratificato, sempre nella stessa direzione. Le parti in metallo sono rappresentate con grande attenzione ai riflessi. Il prospetto è anche qui decontestualizzato su di uno sfondo bianco.
Di questo progetto Takamatsu realizza anche delle piante con la stessa tecnica (fig. 3). Solitamente le planimetrie non hanno ombre, servono esclusivamente a comprendere la distribuzione interna.
Eppure Takamatsu per molti dei suoi progetti aggiunge drammaticità alle piante inserendo ombre e luci sempre attraverso un attento uso della grafite. Se le ombre sono giustificate nel momento in cui inquadriamo l'esterno, nel momento in cui le troviamo anche all'interno ci rendiamo conto che qualcosa non torna. Senza speculare sul perché l'architetto adotti una soluzione del genere è lo stesso Takamatsu a parlarne dicendo: "Penso che l'architettura, prima di averne un'esperienza diretta o essere compresa, debba costantemente ribadire la

propria presenza fisica ed il proprio potere. Per questo inserisco le ombre all'interno delle piante e delle sezioni, per intensificare questa presenza" [Daniell 2018, p. 223.].
La presenza materica dell'architettura costruita è anticipata da disegni altrettanto materici, che sigillano ed esaltano la spazialità del futuro manufatto. Un lavoro di definizione dell'immagine che in Takamatsu arriva alle estreme conseguenze, tanto che Charles Jencks parla dei suoi disegni all'interno della progettazione come qualcosa di "esaustivo e in qualche modo estenuante" [Jencks 1989, p.100]. Una descrizione calzante, per dei disegni dove sembra che il punto di arrivo del progetto – quello di una sua definizione soddisfacente – sia stato raggiunto da tempo per poi essere superato, scendendo ancora più in profondità. Non è un caso che l'architettura meccanica di Takamatsu, così stratificata ed ermetica, abbia suscitato l'attenzione di uno dei maggiori filosofi del dopoguerra: Felix Guattari.
Nel suo saggio, chiamato *Le Macchine Architettoniche di Shin Takamatsu,* il francese prova a descrivere il processo progettuale di Takamatsu, attuato attraverso il disegno, paragonandolo ad un processo di produzione di oggetti automatico, meccanico ma intimamente personale e passionale: "L'oggetto architettonico di Shin Takamatsu è necessariamente decentrato in rapporto ai piani della progettazione propriamente detta. Si pone dalla parte della sua coerenza razionale, dalla parte di un focolaio pulsionale virulento. [...] É sempre indotto a ripartire dalla stessa firma di partenza, firma semiotica di carta e inchiostro che si differenzia tramite delle biforcazioni impreviste, delle cancellazioni, dei recuperi, per acquisire progressivamente la consistenza di un processo che a quel punto non dipende che da se stesso" [Guattari 2013, p. 22].
Guattari vede una processualità ossessiva in tal modo che, una volta avviata, come un treno in corsa non dipenda più dalla volontà dell'architetto, ma semplicemente dalla conclusione dello stesso processo da lui iniziato. Ciò avviene solo nel momento di una definizione talmente estrema da non avere altra soluzione, come il capolinea del treno. Questo processo non è però disorganizzato, ma bensì scandito da fasi ben definite, in cui il disegno si manifesta in modo diverso.
Per capire queste fasi, estremamente lineari e semplici per quanto estenuanti, si prenda in esempio il progetto *Origin III* (1986). La prima fase è quella esplorativa, e probabilmente più dispendiosa mentalmente per l'architetto, in cui attraverso interminabili schizzi a china si prova a definire la forma dell'edificio (fig. 4). Takamatsu cambia spesso inquadratura, cercando di definire dettagli, poi l'aspetto generale, poi nuovamente soluzioni in scala ridotta. Sembra quasi di vedere come il suo occhio si muova sulla superficie del foglio, collegando mentalmente i vari pezzi, sondando le diverse soluzioni. Jencks racconta questo processo così: "[Takamatsu] ricopre enormi fogli di schizzi a china raffiguranti volumi e profili del progetto fino a quando diverse soluzioni monumentali e proibite non scaturiscono" [Jencks 1989, p.100].
Utilizza la parola 'proibite' non a caso, poiché in questa fase Takamatsu non sembra preoccuparsi più di tanto di una effettiva fattibilità del progetto. La sua mente da architetto inconsciamente non lo indirizza verso soluzioni irrealizzabili, ma allo stesso tempo lo fa addentrare in quelle forme proibite che solo un'architettura disegnata si sognerebbe di avere.
La seconda fase è quella in cui le caratteristiche generali del progetto sono state definite, e si può quindi continuare a sperimentare con disegni a china più definiti, dove vengono apportate man mano modifiche, scendendo progressivamente nel dettaglio (fig. 5). La cosa interessante di questo processo è che adopera degli strumenti che esternamente potrebbero sembrare controintuitivi. Takamatsu compie un'inversione del significato. Le prime fasi, di definizione, e quindi più soggette a modifiche sono disegnate a china, strumento non passibile di cambiamenti e solitamente impiegato per un disegno definitivo.
L'ultima fase, quella di chiusura del progetto, come abbiamo visto di legittimazione della forma e della materia, sono invece realizzate a matita (fig. 6). Uno strumento che consente sempre di essere cancellato ma che allo stesso tempo consente una stratificazione del pensiero e delle intenzioni, che per Takamatsu, la china non possiede. Quest'ultima fase è caricata di una processualità più mirata rispetto alle fasi precedenti. Takamatsu, infatti, compie dei precisi gesti, quasi dei rituali, che il critico Yoshitsuni Kotsuki riconduce a quelli

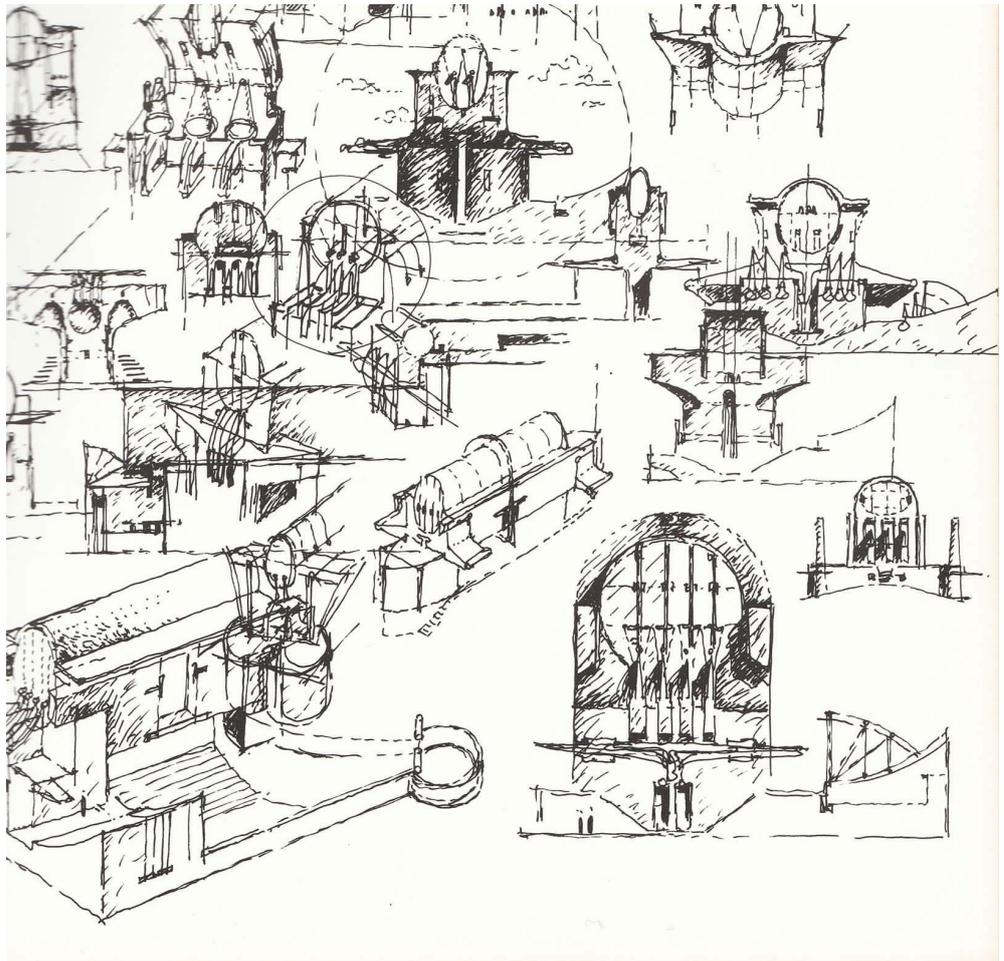



Fig. 4. Shin Takamatsu, Schizzo preliminare per *Origin III*, 1986.

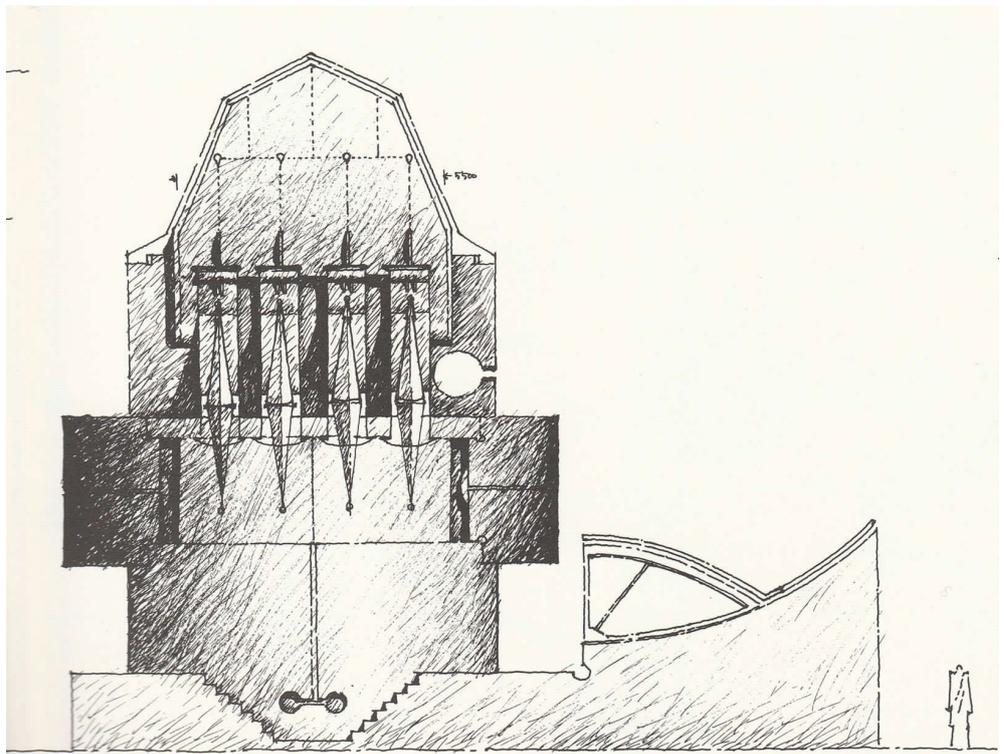



Fig. 5. Shin Takamatsu, Schizzo per *Origin III*, 1986.

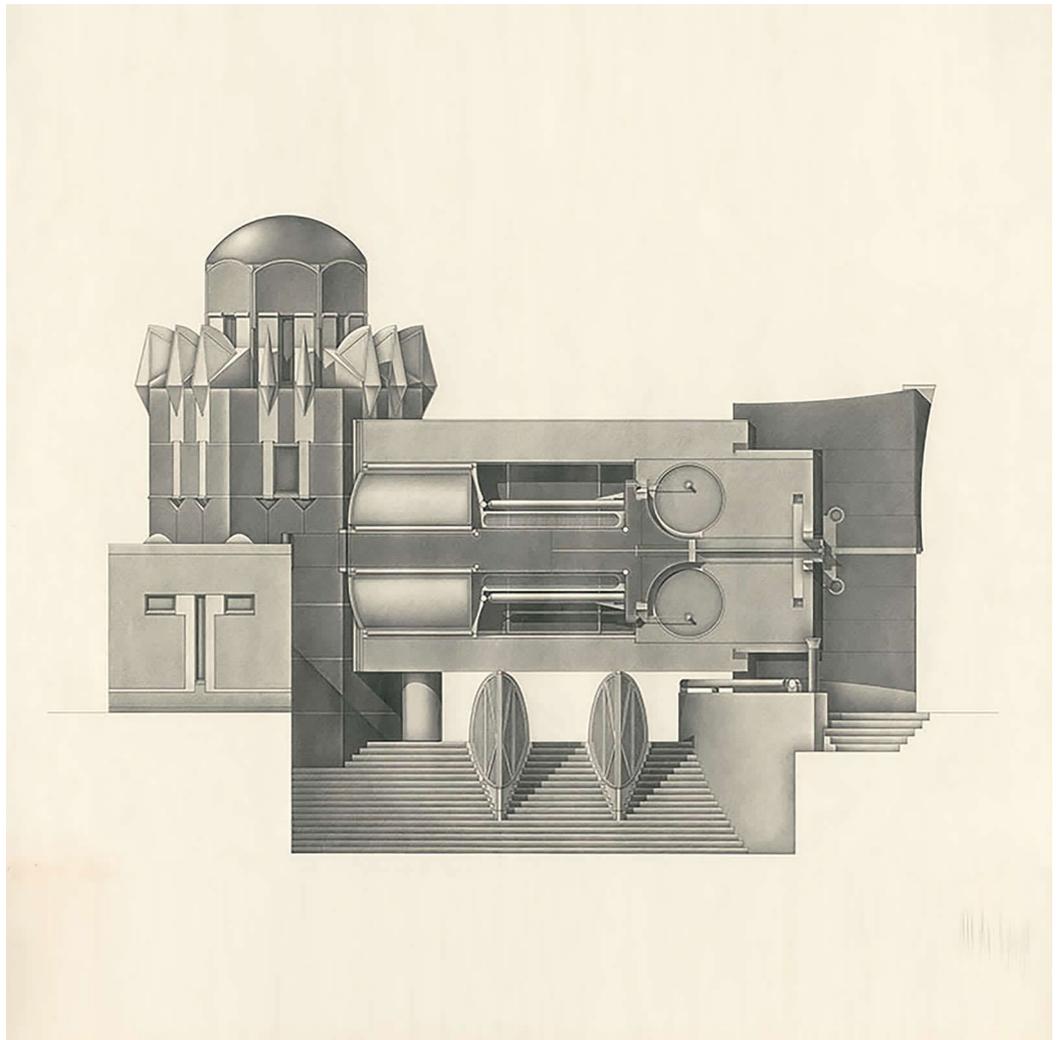



Fig. 6. Shin Takamatsu, *Origin III*, 1986. <takamatsu.co.jp>.

del maestro della calligrafia Kyuyo Ishikawa, il quale paragonava l'atto di scrivere a quello di grattare [5], coniando il termine *Hisshoku*. L'Hisshoku descrive l'atto con il quale lo strumento di scrittura (o di disegno) "mangia la carta con cui entra a contatto" [6].
Kotsuki ritrova in Takamatsu questo approccio: "C'è un certo architetto [Takamatsu] che similarmente ad Ishikawa crea i suoi precisi e meticolosi disegni utilizzando 'un occhio da chirurgo, facendo incisioni con la punta della penna'. In altre parole utilizza lo strumento da disegno per sfondare la soglia tra finzione e realtà. [...] É noto che egli inizi i suoi disegni applicando un sottile strato di matita a durezza 9H sopra l'intera superficie del foglio. Si tratta di una procedura che potrebbe essere descritta come anticipatoria della celebrazione dello spazio che ci si aspetta di rappresentare su carta. Una volta messa a punto, il foglio di carta diventa il luogo dove L' 'altra' architettura si manifesta nel reame dove l'architetto effettivamente esiste" [Hino et al. 2017, p. 55.].
Kotsuki vede nella ritualità di Takamatsu quasi un modo in cui l'architetto riesce finalmente a portare nel nostro mondo la propria idea. Takamatsu costruisce a tutti gli effetti già su carta un progetto definitivo e materico, lo evoca, lo controlla e lo sigilla lentamente con la grafite.
Come dichiarato da Takamatsu stesso, i disegni risalenti agli anni '90 non sempre venivano prodotti da lui in persona. Una volta allargato lo studio Takamatsu lascia parte del lavoro ai propri assistenti, facendo scemare gradualmente l'attenzione verso questo genere di elaborati. Questo abbandono del disegno a grafite coincide con un cambio di rotta nell'estetica dell'architetto, che passa dalle materiche architetture degli anni

‘80 ai leggeri e vetrati progetti degli anni ‘90 poi ancor più alleggeriti nei primi 2000. Il disegno per Shin Takamatsu è quindi una parte fondamentale della propria architettura, almeno di quella degli esordi. I suoi disegni a grafite si collegano direttamente con il maestro Shirai per passare dall’Europa fino ad insinuarsi all’interno delle maglie del tessuto storico di Kyoto, in modo chirurgico.

Note

[1] Come la Villa Imperiale di Katsura, il *Kinkaku-Ji* (Tempio d’Oro) e numerosissime abitazioni *Machiya* (case a schiera tradizionali).

[2] Su di lui dice: “È un’influenza, sicuramente sul modo di fare schizzi” [Daniell, 2018, p. 208].

[3] A tal proposito Takamatsu dichiara: “I disegni furono tutti realizzati con pennini Rotring. Erano costosi, e per fare questi disegni rovinai numerose punte” [Ibidem, p. 208].

[4] [Ibidem. p. 219]. Seiichi Shirai è considerato in Giappone un maestro dell’architettura paragonabile a Kenzo Tange. Sono molto famosi i suoi progetti realizzati, ma anche quelli non realizzati come il *Genbakudo* (*Temple Atomic Catastrophes)* che possiamo ammirare solamente in splendidi disegni a matita. Le prospettive in grafite di Shirai sono materiche e tendenti al fotorealismo, risultando un punto di riferimento per Takamatsu, anch’egli di Kyoto.

[5] In giapponese le parole ‘scrivere’ e ‘grattare’ hanno la stessa pronuncia.

[6] “Se il cervello è sicuramente pensante, allora il pensiero viene estratto dall’autore fino al punto dove la punta dello strumento di disegno tocca la carta. Quello è il luogo dove avviene l’Hisshoku” [Hino et al. 2017, p. 55].

Ringraziamenti

Tutte le immagini del presente contributo sono pubblicate per gentile concessione di Shin Takamatsu Architect & Associates.

Riferimenti bibliografici

Daniell T. (1995). Interview: Shin Takamatsu: Ornament and (anti) Urbanism. In *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, pp. 46-53.

Daniell T. (2018). *An Anatomy of Influence*. Londra: AA Publications.

Daniell T., Takamatsu S. (2017). Shin Takamatsu in conversation with Thomas Daniell. In *AA Files*, n. 75, pp. 98-117.

Futagawa Y. (a cura di). (1990). *GA Architect 9 - Shin Takamatsu*. Tokyo: A.D.A. EDITA Tokyo Co., Ltd.

Genosko G. (2001). An Introduction to ‘Singularization and Style: Shin Takamatsu in Conversation with Felix Guattari’. In *Parallax*, vol. 7, n. 4, pp. 128-130.

Guattari F. (2013). *Architettura della Sparizione*. Milano: Mimesis.

Hino N., Motooka N., Toda J., Kutsuki Y. (a cura di). (2017). *Architecture on Paper: Architectural Drawings of Japan 1970s. - 1990s*. Tokyo: National Archives of Modern Architecture, Agency for Cultural Affairs.

Jencks C. (1989). Shin Takamatsu: The Killing Moon. In *AA Files*, Spring, n .17, pp. 100-104.

Kawatsu K. (a cura di). (1989) *SD Space Design Modern Architect: Shin Takamatsu*. Tokyo: Kashima Publishing.

Polledri P. (1993). *Shin Takamatsu*. San Francisco: Rizzoli.

Takamatsu S. (1986). *Contemporary Architecture in Drawings 13 – Space and Concept – Shin Takamatsu*. Tokyo: Doho-sha.

Takamatsu S. (1989). The Kyoto Origins of Non-Conceptual Form / Urbanism and Immortality in Osaka. In *AA Files*, Spring n. 17, pp. 3-8.

Takamatsu S. (2012). Documenti di Architettura – Shin Takamatsu. Milano: Mondadori Electa S.p.A.

Teramatsu Y., Yoshida Y. (Eds.) (1993). *JA Library 1 – Shin Takamatsu*. Tokyo: Shinkenchiku-Sha Co., Ltd.

Shin Takamatsu Architect and Associates. <http://www.takamatsu.co.jp/_eng/ > (consultato il 10 Gennaio 2023).

Autore

Federico Rebecchini, Sapienza Università di Roma, federico.rebecchini@uniroma1.it

Per citare questo capitolo: Rebecchini Federico (2023). Shin Takamatsu e l’origine di un disegno/Shin Takamatsu and the origin of a drawing. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (a cura di). *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/ Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 598-613.

 Isbn 9788835155119

44th International Conference
of Representation Disciplines Teachers
Congress of Unione Italiana per il Disegno

Shin Takamatsu and the Origin of a Drawing

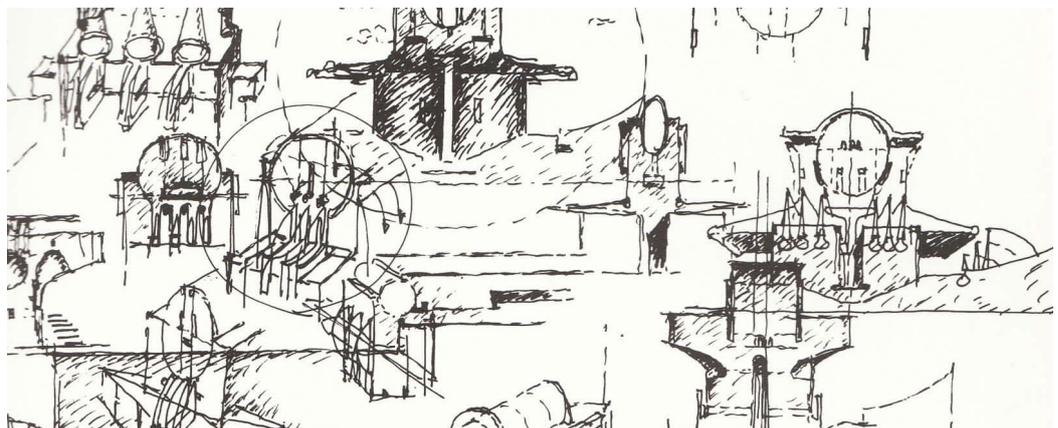
Federico Rebecchini

Abstract

The paper aims to narrate the theoretical and graphic path of one of the masters of Japanese architecture and architectural drawing: Shin Takamatsu. From his youthful references to his early projects, passing through numerous bibliographic sources, the origin and evolution of a way of drawing architecture that has solid roots in the historical capital of Kyoto is reconstructed. Through some of the most famous drawings and projects, the early references, the process behind the production of his drawings and the intent behind them are traced. Shin Takamatsu is thus narrated through representations from the early part of his career, investigating his graphic solutions and processualities. The result is a distant – geographical and temporal – overview of the graphic genesis of one of Japan's most important living architects.

Keywords
Graphite, Takamatsu, Kyoto, origin

Shin Takamatsu, Preliminary sketch for *Origin III*, 1986.

doi.org/10.3280/oa-1016-c312

Among the Japanese architects who came to prominence around the 1980s, Shin Takamatsu is certainly the one who paid the most attention to drawing. His representations cannot be described as theoretical; rather, they seem to be a sealing of the endless amount of information and references that the architect puts into his projects. Like a cork made of graphite, sealing the path of mutation and composition of architecture, freezing it in mechanically perfect and immobile elevations. His approach to architecture is unique and inimitable, different and foreign from other architects of the period even in terms of geography. Takamatsu in fact works mainly in the Kansai region, specifically in Kyoto, the former capital of Japan. A historic city, rich in traditional buildings [1], marked by a more homogeneous fabric less subject to the constant mutation typical of the modern capital Tokyo. The fact that he was a Kyoto architect greatly influenced his production, having to deal with a complex city to contend with. Drawing in this sense becomes for Takamatsu the place of discovery and verification of his own ideas, a relentless dedication that leads him to produce images as layered as the ancient capital. His focus on drawing is something that began at a young age. Since his childhood in Shimane (near Hiroshima), Shin Takamatsu has always practiced drawing. He began by tracing the backs of advertisements, at the time printed on one side on lightweight paper, and then became fascinated by the shipyards nearby, full of mechanical parts to be studied through drawing.

He decided to become an architect the moment he discovered in a newspaper two very different buildings, which struck him strongly. The first was Hans Hollein's *Retti Candle Shop* in Vienna, with its symmetry and the feature of not giving scalar references that would allow one to understand its dimensions; the second was Kenzo Tange's *Yoyogi National Gymnasium*, built for the 1964 Tokyo Olympics and which impressed Takamatsu so much that he declared, "I wanted to be Kenzo Tange" [Daniell 2018, p. 206].

He thus enrolled in Kyoto University and there discovered architects such as Paul Rudolph, Louis Kahn, James Stirling, and Antonio Sant'Elia [2]. He delves into them, absorbing all their characteristics most congenial to him. In 1971 he graduated with a thesis on a gigantic hospital building he called *Medical City* of which he produced a series of clearly Western-inspired drawings. The most obvious reference is certainly Paul Rudolph from whom he steals several graphic solutions, demonstrating an uncommon mastery of the drawing medium [3]. After graduating from college, Takamatsu had a brief experience in the studio of the metabolist Masato Otaka. Then he began a doctorate that ended in 1980, the same year in which he set up his own studio. His career began with a project with an emblematic name: *Origin*. It was a Showroom for Kimono that was commissioned by a wealthy acquaintance who gave him *carte blanche*. The request was something interesting and surprising, and Takamatsu decided to create something never seen before: a building with a symmetrical and strongly textured elevation, outlined by sinuous lines alternating with broken ones. The references for this project are two. The first is the Hans Hollein, from whom he takes the lack of scalar references, symmetry, and the use of pure forms in the façade. The second is Seiichi Shirai, also from Kyoto and extremely focused on the use of massive and visually important materials. In this regard Takamatsu states, "I wanted to make an architecture with such presence [comparable to Shirai's]. Certainly I am indelibly stained by Shirai's influence [4]".

Takamatsu thus seeks to achieve a presence that can somehow find space within the dense urban fabric of Kyoto. But the connections to Shirai's materiality are not only related to the built architecture, but also to the architecture represented. Indeed, it is with *Origin* that Takamatsu begins to produce graphite drawings strongly inspired by those of Shirai. Whereas the latter used to produce mostly particularly atmospheric perspectives, Takamatsu, on the other hand, begins to place his attention primarily on elevations. For *Origin* he produces an extremely detailed drawing, almost totemic, decontextualized and therefore easily identifiable as an object that is not necessarily architectural (fig.1). A kind of anvil, with ventilation holes, bolts, slab cladding, and in addition with an ambiguous name which gives no reference as to what the building might contain. Dense textured graphite like Shirai's outlines a highly detailed elevation. Pencil overlays are evident, with Takamatsu reiterating the mark to layer and give depth to the elevation. He seeks a kind of abstract photorealism. A still moment in space and time, the result of the sacrifice of hours and hours of work on the drawing board.

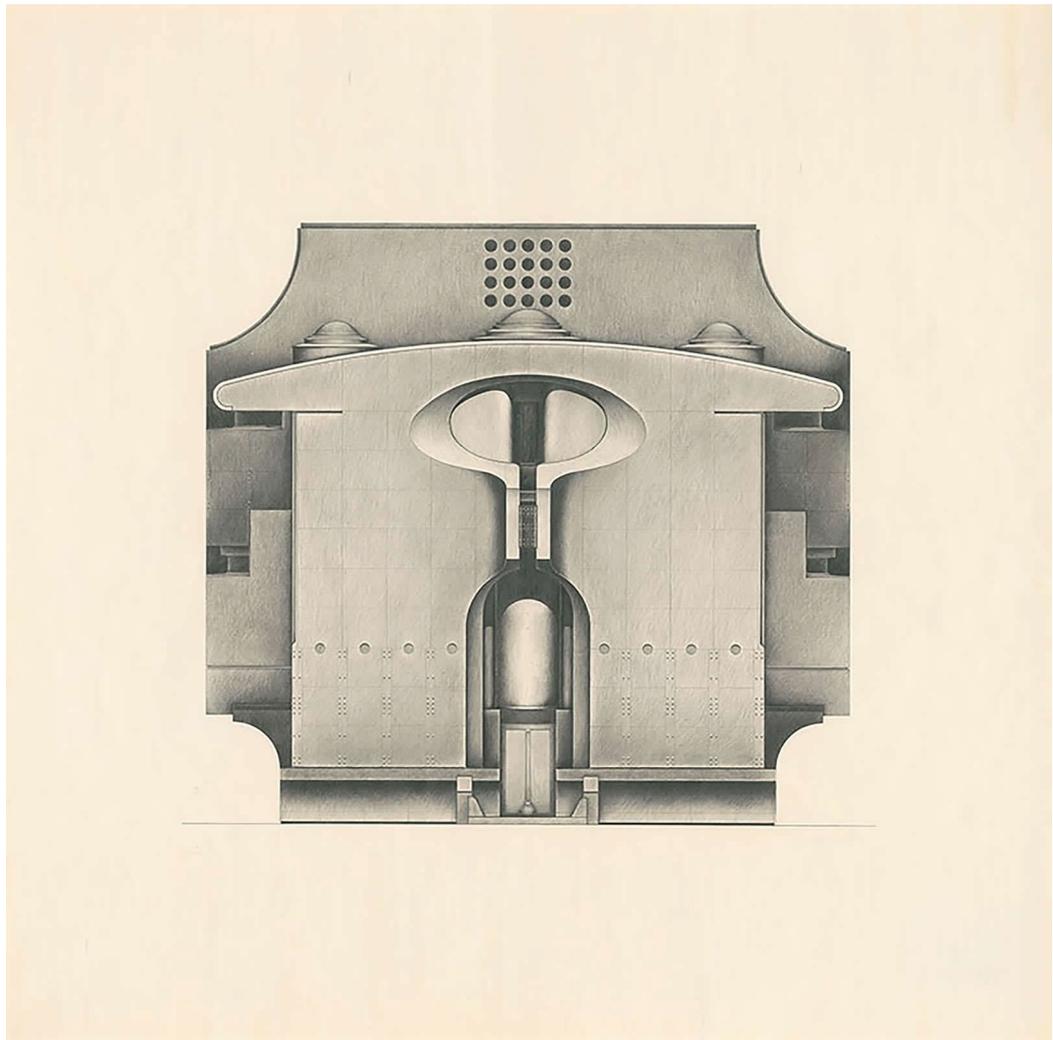



Fig. 1. Shin Takamatsu, *Origin*, 1980. <takamatsu.co.jp>.

Takamatsu remembers how and why it was precisely with *Origin* that he began to produce these kinds of graphite drawings: "It all started with *Origin*. At that time my graphite drawings were not that big, just small sketches as part of the design process. As I refined my approach to design, the drawings became larger and larger, allowing me to focus more accurately on small details. At that time (1980) a large drawing took me about three weeks to complete, working every day. I used to do all these drawings myself, but when the work increased, I taught my staff drawing techniques so they could help me. [...] [He is asked if his drawings were for publication or presentation] Neither. I kept them to myself. They were simply a way for me to control every part of the architectural composition. With a single pencil you can express every detail. From 6H to 2B" [Daniell 2018, pp. 222-223].
Initially developed as personal control tools, his drawings were later published on numerous occasions, in journals and monographs, decreeing much of his fortune. Each was imbued with an aura of mysterious fascination, accentuated by the exotic names, and the very strong temporal charge they contained. Takamatsu's obsession with detail was a consequence of being from Kyoto. His drawings, the result of an interminable process of experimentation and revision, necessarily needed that amount of time to arrive at a definition that could be accepted by the historical fabric of the city. It is as if it was only through these total drawings, which aimed at a theoretical and formal perfection, that he was able to fit into the dense textures of the ancient capital. His relationship with Kyoto is the focus of numerous essays, in which Takamatsu describes the architect's work with respect to the city almost as a battle: "One must first prevail against the visual system forcibly sculpted into the popular vision,

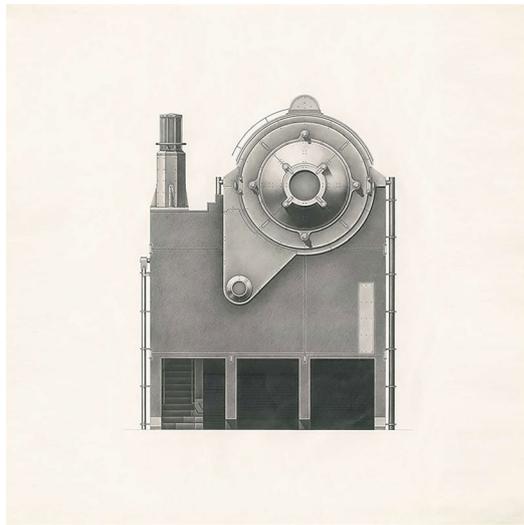
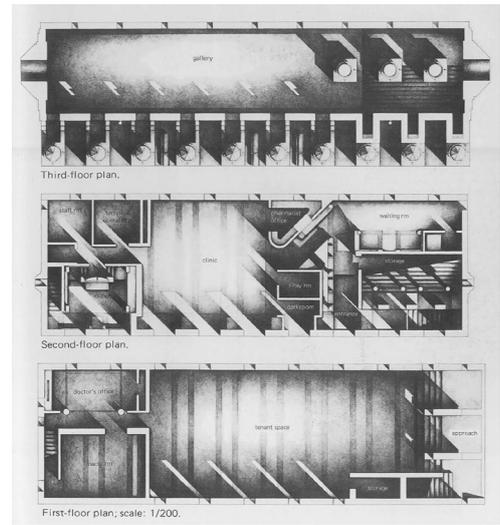



Fig. 2. Shin Takamatsu, *Ark – Nishina Dental Clinic*, 1983. <takamatsu.co.jp>.

Fig. 3. Shin Takamatsu, *Ark – Nishina Dental Clinic*, 1983. The Japan Architect, Nov-Dec 1983, pp. 319-320.

and then survive the perpetual battle with the delicate and flexible force of conformity that has been propagated in every corner of the city over thousands of years. These battles are hand-to-hand combat waged at the edge of the spectrum of visual power. [...] The profession of the architect in this city is like a delicate surgical operation, trying to make, in the least intrusive way possible, a perfect incision in its flesh" [Kawatsu 1989, p. 61].If for the Tokyo architects the chaos of the urban fabric must be slashed like if using a knife thanks to decontextualized architecture – strongholds to protect themselves from the surrounding visual noise – for Takamatsu, on the other hand, architecture must slowly find a way to open a cut in a city overabundant with history.
His is a stubborn and obsessive quest, especially as he designs architecture such as the 'Nishina Dental Clinic', better known as *Ark*. In direct relation to the nearby railroad, with which the elongated form tries to place itself in continuity, *Ark* is a project in which Takamatsu's fascination with engineering takes over. Metal elements, bolts and pipes rest on a concrete structure. Semi-industrial turrets, clearly inspired by Sant'Elia, stand on one long side of the building. The elevation houses a highly polished, circular metal cladding that contrasts with the concrete and gives the building the appearance of a military cannon or submarine hatch. Again Takamatsu makes numerous drawings, among them, of course, is an ultra-detailed elevation (fig. 2). The homogeneous parts are defined by constant, layered hatching, always in the same direction. The metal parts are depicted with great attention to reflections. The elevation is also here decontextualized on a white background. Takamatsu also makes floor plans for this project using the same technique (fig. 3).
Usually, the floor plans have no shadows, serving only to understand the interior distribution. Yet Takamatsu for many of his projects adds drama to the floor plans by inserting shadows and light always through careful use of graphite. If the shadows are justified the moment we see an outside view, the moment we find them inside as well we realize that something does not add up. Without speculating on why the architect adopts such a solution, it is Takamatsu himself who speaks about it, saying: "I think architecture, before having a direct experience of it or is understood, must constantly reaffirm its physical presence and power. That's why I insert shadows within the plans and sections, to intensify that presence" [Daniell 2018, p. 223].
The material presence of the built architecture is anticipated by equally material drawings, which seal and enhance the spatiality of the future artifact. This image-defining work goes to extremes in Takamatsu, so much so that Charles Jencks speaks of his drawings within the design as something "exhaustive and somewhat exhausting" [Jencks 1989, p.100]. An apt description, for drawings where it seems that the end point of the project – that of its satisfactory definition – has long since been reached only to be surpassed by going even deeper. It is no surprise that Takamatsu's mechanical architecture, so layered and hermetic, attracted the attention of one of the leading philosophers of the postwar period, Felix Guattari.

In his essay called precisely *Le Macchine Architettoniche di Shin Takamatsu*, the Frenchman tries to describe Takamatsu's design process, implemented through drawing, comparing it to an automatic, mechanical but intimately personal and passionate process of object production: "Shin Takamatsu's architectural object is necessarily decentered in relation to the planes of proper design. It stands on the side of its rational coherence, on the side of a virulent driving hotbed. [...] He is always induced to start again from the same starting signature, a semiotic signature of paper and ink that differentiates itself through unforeseen bifurcations, erasures, recoveries, in order to progressively acquire the consistency of a process that at that point depends only on itself" [Guattari 2013, p. 22.].
Guattari sees an obsessive processuality in such a way that, once set in motion, like a running train it no longer depends on the will of the architect, but simply on the conclusion of the same process he started. This occurs only at the moment of such extreme definition that there is no other solution, like the terminus of the train. However this process is not disorganized but rather marked by well-defined phases in which the drawing manifests itself in different ways.
To understand these stages, which are extremely linear and simple yet exhausting, let's take the *Origin III* project (1986) as an example. The first phase is the exploratory, and probably the most mentally exhausting for the architect, in which through endless ink sketches he tries to define the form of the building (fig.4). Takamatsu often changes framing, trying to define details, then the general appearance, then again small-scale solutions. You can almost see how his eye moves over the surface of the paper, mentally connecting the various pieces, testing the different solutions. Jencks describes this process as follow: "[Takamatsu] covers huge sheets of ink sketches depicting volumes and profiles of the project until several monumental and forbidden solutions spring forth" [Jencks 1989, p.100].
He uses the word 'forbidden' not by chance: at this stage Takamatsu does not seem to worry much about the actual feasibility of the project. His architect's mind unconsciously does not steer him toward unfeasible solutions, but at the same time makes him delve into those forbidden forms that only a drawn architecture would dream of having.
The second stage is when the general features of the design have been defined. He can then continue to experiment with more defined ink drawings, where changes are progressively made, slowly going down in detail (fig. 5). The interesting thing about this process is that it employs tools that externally might seem counterintuitive. Takamatsu performs a reversal of meaning. The earliest, defining, and therefore most subject to change stages are drawn in ink, a tool not amenable to change and usually employed for a final drawing.
The last phase, the closing phase of the project, as we have seen of legitimation of form and matter, are instead done in pencil (fig. 6). A tool that always allows for erasure but at the same time allows for a layering of thought and intentions that for Takamatsu the ink does not possess. This last stage is loaded with a more focused processuality than the previous stages. Takamatsu in fact performs precise gestures, almost rituals, which critic Yoshitsuni Kotsuki traces back to those of calligraphy master Kyuyo Ishikawa, who likened the act of writing to scratching [5], coining the term *Hisshoku*. *Hisshoku* describes the act by which the writing (or drawing) instrument "eats the paper with which it comes into contact" [6].
Kotsuki finds this approach in Takamatsu: "There is a certain architect [Takamatsu] who similarly to Ishikawa creates his precise and meticulous drawings using 'a surgeon's eye, making incisions with the tip of the pen.' In other words, he uses the drawing tool to break through the threshold between fiction and reality. [...] He is known to begin his drawings by applying a thin layer of 9H pencil over the entire surface of the paper. This is a procedure that could be described as anticipatory of the celebration of the space expected to be represented on paper. Once fine-tuned, the sheet of paper becomes the place where the 'other' architecture manifests itself in the realm where the architect actually exists." [Hino et al. 2017, p. 55].
Kotsuki sees in Takamatsu's rituality almost a way in which the architect finally succeeds in bringing his own idea into our world. Takamatsu for all intents and purposes builds a final, material project already on paper, conjures it, controls it, and slowly seals it with graphite.
As Takamatsu himself stated, drawings dating back to the 1990s were not always produced by him personally. Once the studio expanded, Takamatsu left some of the work to his as-

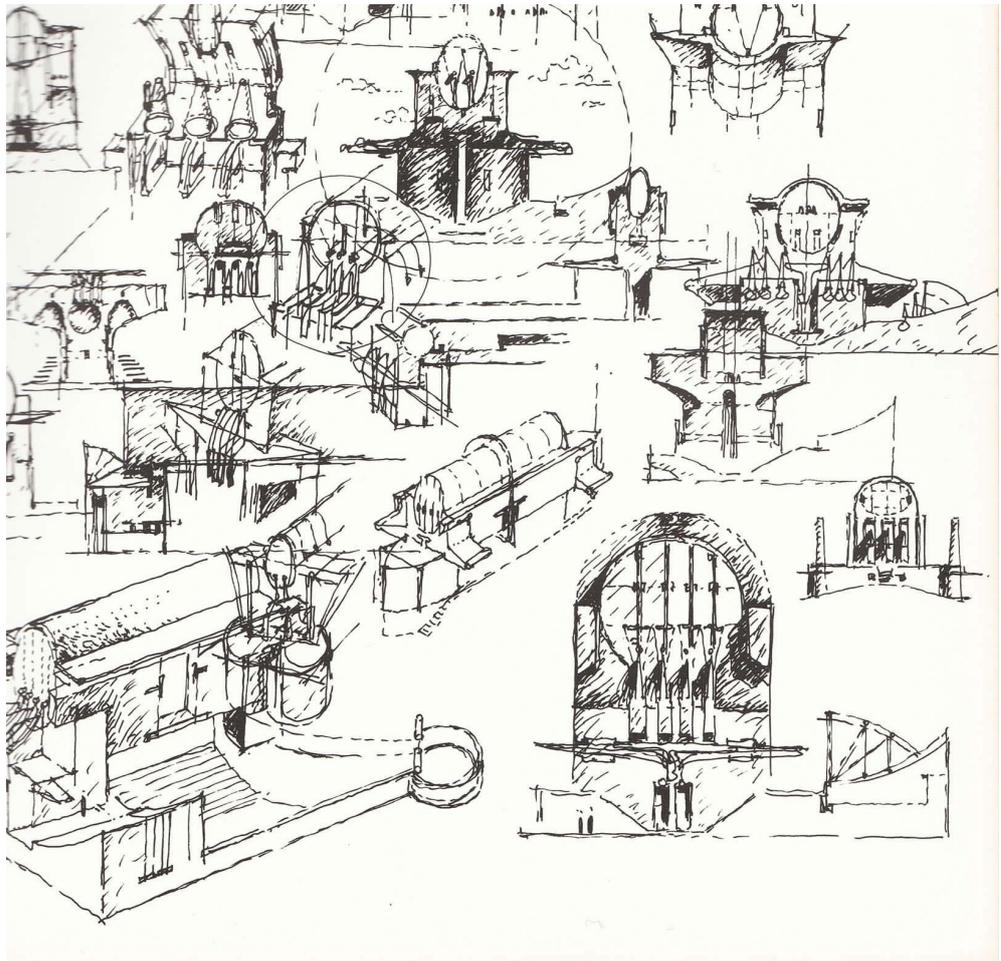



Fig. 4. Shin Takamatsu, Preliminary sketch for *Origin III*, 1986.

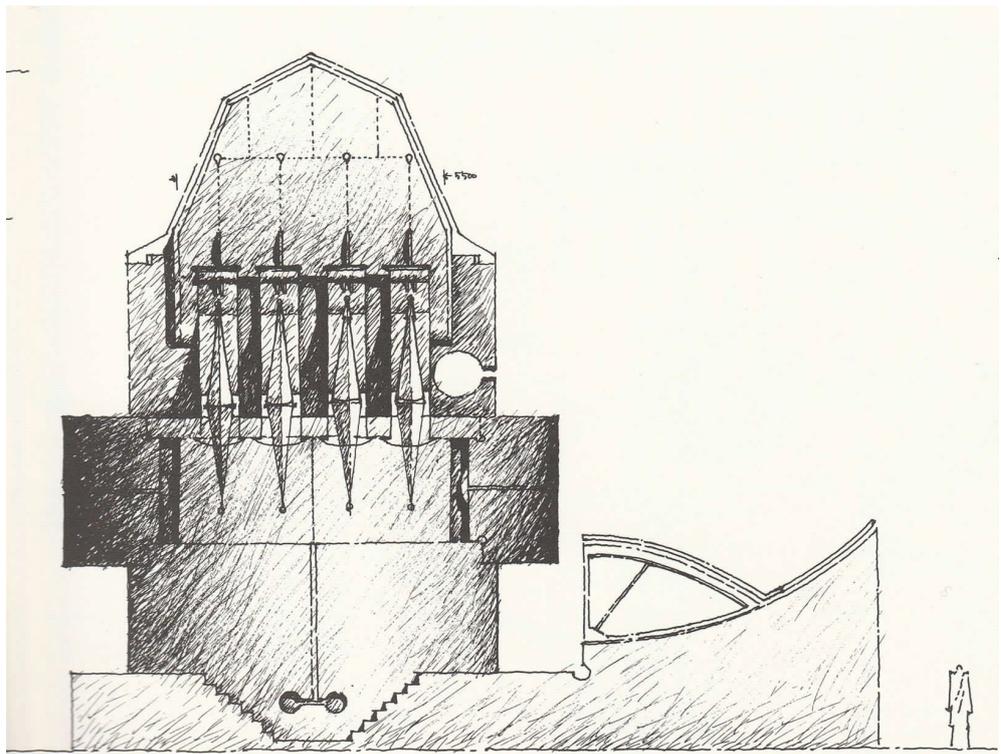



Fig. 5. Shin Takamatsu, Sketch for *Origin III*, 1986.

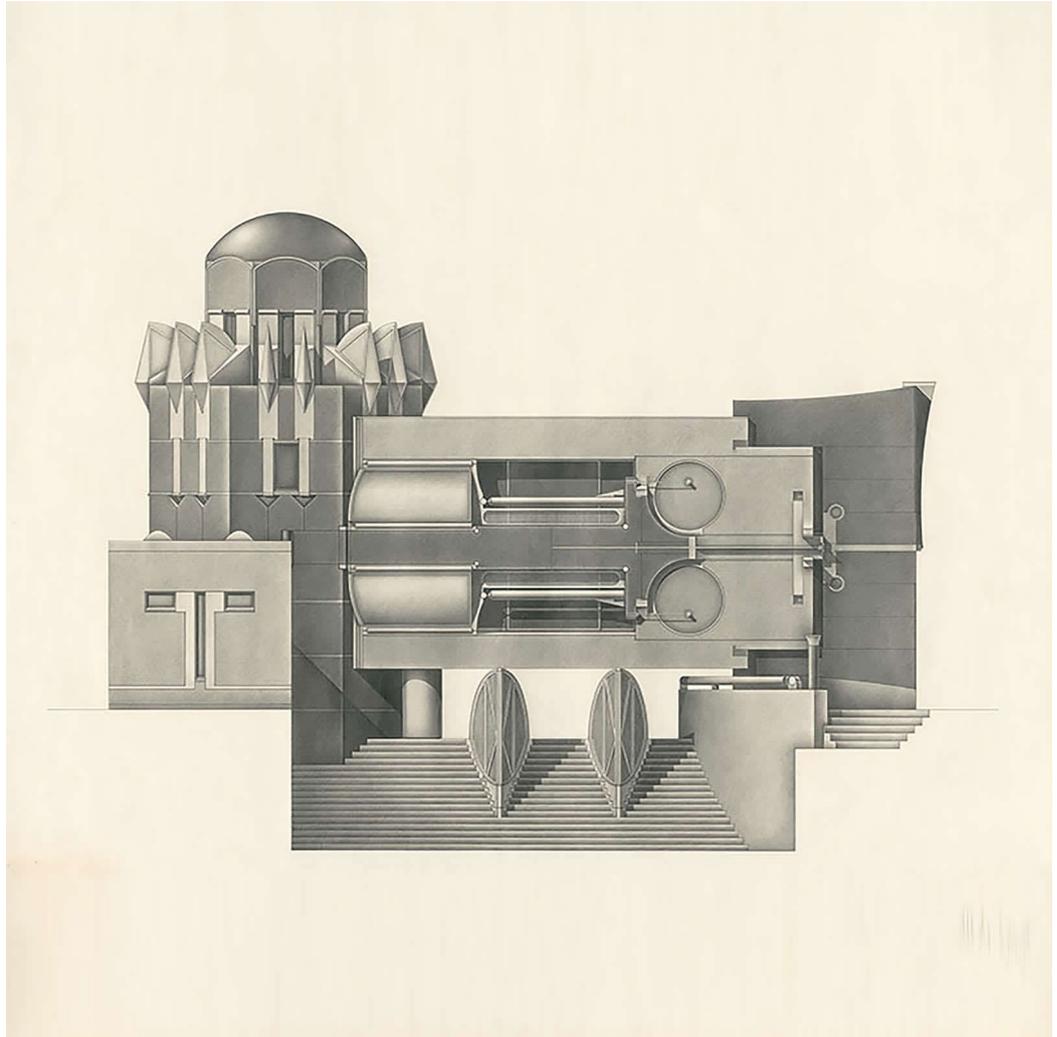



Fig. 6. Shin Takamatsu, *Origin III*, 1986. <takamatsu.co.jp>.

sistants, causing the focus on this kind of elaboration to gradually fade. This abandonment of graphite drawing coincided with a shift in the architect's aesthetic, from the material architectures of the 1980s to the light, glazed designs of the 1990s then even lighter in the early 2000s.
Drawing for Shin Takamatsu is thus a fundamental part of his own – at least early – architecture. His graphite drawings connect directly with master Shirai to, passing through Europe to insinuate themselves within Kyoto's historical urban fabric, surgically.

Notes

[1] Such as the *Imperial Villa of Katsura*, the *Kinkaku-Ji* (Golden Temple) and numerous *Machiya* (traditional terraced houses) dwellings.

[2] About him he says, "It is an influence, certainly on the way of sketching" [Daniell, 2018, p. 208].

[3] In this regard Takamatsu states, "The drawings were all made with Rotring nibs. They were expensive, and to make these drawings I ruined numerous nibs" [Ibidem. p. 208].

[4] [Ibidem. p.219]. Seiichi Shirai is considered in Japan to be a master architect comparable to Kenzo Tange. His realized projects are very famous, but so are his unrealized ones such as the *Genbakudo* (Temple Atomic Catastrophes), which we can only admire in beautiful pencil drawings. Shirai's graphite perspectives are textural and tend toward photorealism, proving a point of reference for Takamatsu, also from Kyoto.

[5] In Japanese, the words 'write' and 'scratch' have the same pronunciation.

[6] "If the brain is definitely thinking, then the thought is extracted by the author to the point where the tip of the drawing instrument touches the paper. That is the place where Hisshoku takes place" [Hino et al. 2017, p. 55.].

Acknowledgements

All images in this paper are published by courtesy of Shin Takamatsu Architect & Associates.

References

Daniell T. (1995). Interview: Shin Takamatsu: Ornament and (anti) Urbanism. In *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, pp. 46-53.

Daniell T. (2018). *An Anatomy of Influence*. London: AA Publications.

Daniell T., Takamatsu S. (2017). Shin Takamatsu in conversation with Thomas Daniell. In *AA Files*, No. 75, pp. 98-117.

Futagawa Y. (Ed.). (1990). *GA Architect 9 - Shin Takamatsu*. Tokyo: A.D.A. EDITA Tokyo Co., Ltd.

Genosko G. (2001). An Introduction to 'Singularization and Style: Shin Takamatsu in Conversation with Felix Guattari'. In *Parallax*, Vol. 7, No. 4, pp. 128-130.

Guattari F. (2013). *Architettura della Sparizione*. Milan: Mimesis.

Hino N., Motooka N., Toda J., Kutsuki Y. (Eds). (2017). *Architecture on Paper: Architectural Drawings of Japan 1970s. - 1990s.* Tokyo: National Archives of Modern Architecture, Agency for Cultural Affairs.

Jencks C. (1989). Shin Takamatsu: The Killing Moon. In *AA Files*, Spring, No. 17, pp. 100-104.

Kawatsu K. (Ed.). (1989). *SD Space Design Modern Architect: Shin Takamatsu*. Tokyo: Kashima Publishing.

Polledri P. (1993). *Shin Takamatsu*. San Francisco: Rizzoli.

Takamatsu S. (1986). *Contemporary Architecture in Drawings 13 – Space and Concept – Shin Takamatsu*. Tokyo: Doho-sha.

Takamatsu S. (1989). The Kyoto Origins of Non-Conceptual Form / Urbanism and Immortality in Osaka. In *AA Files*, Spring, No. 17, pp. 3-8.

Takamatsu S. (2012). *Shin Takamatsu*. Milan: Mondadori Electa S.p.A.

Teramatsu Y., Yoshida Y. (Eds). (1993). JA Library 1 - Shin Takamatsu. Tokyo: Shinkenchiku-Sha Co., Ltd.

Shin Takamatsu Architect and Associates. <http://www.takamatsu.co.jp/_eng/ > (accessed 10 January 2023).

Author
Federico Rebecchini, Sapienza Università di Roma, federico.rebecchini@uniroma1.it

To cite this chapter: Rebecchini Federico (2023). Shin Takamatsu e l'origine di un disegno/Shin Takamatsu and the Origin of a Drawing. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (Eds.). *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 598-613.

Isbn 9788835155119